



” Les statues et images sont la semblance du corps ”

Marion Boudon-Machuel

► To cite this version:

Marion Boudon-Machuel. ” Les statues et images sont la semblance du corps ”. La représentation du corps à la Renaissance, May 2013, Nancy, France. p. 117-128. halshs-00958580

HAL Id: halshs-00958580

<https://shs.hal.science/halshs-00958580>

Submitted on 12 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version auteur (Texte publié avec les images dans les actes du colloque *La représentation du corps à la Renaissance*, Nancy, association Emmanuel Héré, 31 mai – 1^{er} juin 2013, *Péristyles*, n°42, décembre 2013, p. 117-128).

« Les statues et images sont la semblance du corps »

Marion Boudon-Machuel, Université François Rabelais/CESR UMR 7323, Tours

En France, à partir du milieu du XVI^e siècle, la sculpture a pris véritablement corps en s'épanouissant dans les sphères privées, publiques et religieuses, sous des formes nouvelles et variées. En développant sa capacité à figurer le corps, cet art enrichit considérablement son mode d'expression, gagnant en indépendance par rapport aux autres – à l'architecture en particulier –, et accompagnant, sans le dire explicitement, des évolutions non seulement esthétiques, mais aussi scientifiques, religieuses et sociales touchant pour certaines au corps humain.

Réaliser des statues qui soient « la semblance du corps », pour reprendre l'expression de Nicot dans son *Thresor de la langue française* (1606), nécessite d'abord de maîtriser l'anatomie, quelque soit le sexe et l'âge du sujet ; mais donner corps à la figure, c'est aussi dominer sa pondération, son mouvement et son expression. Stimulés par les œuvres d'Outremont introduites en France ou réalisées sur place par des artistes italiens, excités par les travaux contemporains sur la théorie des proportions, sensibles aux progrès de l'anatomie, les sculpteurs français ont multiplié la figuration du nu, essentiellement à partir des années 1540-1550.

L'iconographie profane offrait un terrain d'expression nouveau, mais les domaines traditionnels de l'art religieux et funéraire furent eux aussi, contre toute attente, des lieux d'affirmation du corps nu ou dénudé. Plus que les peintres, les sculpteurs ont décliné le corps dans tous ses états (le squelette, le transi, le nu, jusqu'au corps glorieux), et joué de la forme, depuis le corps idéal à l'anatomie parfaite, jusqu'au corps déformé ou désarticulé des sculpteurs maniéristes.

Le corps révélé : la leçon italienne

L'introduction du nu par les sculpteurs italiens sur le chantier du château royal de Fontainebleau dans les années 1530-1540 est un phénomène connu, mais dont la mesure pour la sculpture française n'a jamais été réellement prise. Or, elle est fondamentale et marque une rupture radicale dans la production statuaire du royaume. Le foisonnant décor en stuc de la galerie François I^{er} (1535-1537), d'invention italienne – il fut commandé au Rosso – et d'exécution mi-française mi-italienne, est habité de figures en très haut relief qui utilisent un large répertoire : habillées pour certaines, nues pour la majorité, des deux sexes et de tous âges, de l'enfant au vieil homme en passant par l'adolescent et l'âge virile, certaines hybrides, comme les cariatides ou les faunes. On peut imaginer l'effet produit par le *Jupiter* fondu par Cellini en 1545, monumental porte-flambeau en argent, lorsque, monté sur roulettes et porté dans la galerie, on le déplaça sous les yeux du roi et de la duchesse d'Étampes : l'effet d'un corps vivant, animé et animant les figures en stuc devant lesquelles il passait. Peu de temps après l'exécution de la galerie, dans les années 1541-1544,

Primatice réalisait de grands nus féminins au corps serpentin, sensuel, la tête petite, les gestes gracieux, qui semblent danser le long des murs de la chambre de la duchesse d'Étampes. Dans les mêmes années, à la demande du roi, furent moulées par Primatice et par son équipe de célèbres antiques, l'*Hercule Commode*, la *Vénus*, le *Laocoon*, le *Tibre*, le *Nil* et la *Cléopâtre* « qui sont au Belvédère afin de les fondre en bronze », comme le précise Vasari dans la vie de l'artiste¹. À travers elles, le canon antique devenait directement accessible en France et Primatice invita immédiatement à s'en inspirer en proposant lui-même des variations sur la *Vénus pudique* dans les nymphes de la chambre de la duchesse d'Étampes². À partir du milieu du siècle, Fontainebleau devint ainsi la scène d'exposition du canon sculpté antique et moderne, offrant des sources d'inspiration précises, suscitant sans doute aussi un intérêt profond pour la représentation du corps. Pour la première fois en effet, le nu s'exposait en France, dans des dimensions et des attitudes aux variations infinies. Les références formelles à l'antique et à la sculpture italienne, de Donatello à Michel-Ange, sont nombreuses, mais toujours transformées.

L'Italie n'offrit pas seulement des modèles formels, elle poussa aussi certains sculpteurs à une réflexion d'ordre scientifique sur le corps humain, stimulés par les préceptes énoncés un siècle auparavant par Alberti dans le *De Pictura* (1435) et réitérés par Léonard au début du XVI^e siècle, invitant peintres et sculpteurs à connaître le corps de l'intérieur pour mieux en figurer l'enveloppe charnelle³. Rosso lui-même, Vasari l'atteste, écrivit un traité d'anatomie⁴. L'ouvrage est perdu mais le savoir du peintre en la matière transparaît dans ses figures peintes et sculptées de la galerie François I^{er}, par-delà le jeu maniériste sur les formes qui tend à les déconstruire. À cet égard, le grand nu virile en stuc qui fait pendant à un nu féminin, à gauche de la fresque de *Vénus frustrée* (1^{er} compartiment de la paroi au nord), apparaît comme une démonstration de cette maîtrise de la représentation du corps humain (fig. 1, a). Sa pose complexe reprend en effet, dans des proportions bien supérieures, celle d'un combattant antique tel celui représenté sur un sarcophage conservé dans la collection Della Valle et qui servit de modèle à d'autres artistes, dont Raphaël. La posture est en outre identique à celle d'une des figures gravées du traité de Juan Valverde, *Anatome corporis humani...*, publié à Venise en 1589 (fig. 1, b). On ignore tout du trajet emprunté par la forme, mais qu'elle se retrouve à la fois dans une figure sculptée et dans une figure d'anatomie renforce, me semble-t-il, la valeur de démonstration attachée au stuc.

À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, le corps du Christ en particulier atteste la capacité nouvelle des sculpteurs français à représenter l'anatomie, et à la représenter avec justesse grâce aux exemples fournis par l'art italien mais aussi grâce aux progrès de la théorie des proportions. Deux statues monumentales du Christ conservées à Saint-Nicolas de Troyes, le *Christ à la colonne* de la chapelle du Calvaire et le *Christ ressuscitant* à la tribune peuvent être lues comme des démonstrations du savoir anatomique : elles

¹ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [Florence, 1568], dir. André Chastel, Paris, rééd. 2005, vol. II, livre X, p. 350.

² Sur l'analyse des stucs de Primatice, voir Trébosc Delphine. « Le décor de Primatice pour la chambre de la duchesse d'Étampes : une œuvre réflexive ? », *Seizième Siècle*, n°3, 2007, p. 37-60.

³ Voir Nadeige Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, Paris, 2006, p. 108.

⁴ Dans la seconde édition des *Vite*, Vasari affirme « Il avait préparé un livre d'anatomie qu'il comptait faire éditer en France, dont je possède quelques pages dans mon portefeuille » (Vasari, *op. cit.*, vol. II, livre V, p. 171).

correspondent en effet parfaitement au canon de Vitruve que les sculpteurs ont pu connaître grâce au dessin de Jean Goujon pour le troisième livre de *l'Architecture ou Art de bien bastir* dans l'édition en français de Jean Martin (1547, fol. 42) (fig. 2, a et b). Ces œuvres magistrales, étonnamment peu connues, doivent être comparées au *Christ de la résurrection* de Germain Pilon (Paris, musée du Louvre, troisième quart du XVI^e siècle, pour la chapelle des Valois à Saint-Denis), si l'on veut passer sur les années qui les séparent. Les deux Christ ressuscitant semblent s'élever de terre malgré leur taille et leur masse ; celui de Pilon, dans un pas presque dansant et le corps en forte torsion, a la légèreté d'un corps glorieux. Dans les trois cas, la maîtrise de l'anatomie va de paire avec celle du rendu de la pondération des figures. Jusqu'alors essentiellement réservée à des figurines de retable pour des raisons de capacité technique et de savoir théorique, l'ascension du Christ, contre nature si l'on considère la matérialité de la sculpture, peut désormais être taillée en ronde bosse, et dans de grandes dimensions.

Le corps disséqué : l'enseignement de la science

Contrairement aux sculpteurs italiens, Antonio Pollaiolo, Verrocchio, Michel-Ange ou Cellini entre autres, que l'on sait familiers de la dissection, on ignore si des sculpteurs français ont pu collaborer directement avec des médecins et approcher des cadavres. L'intérêt pour une connaissance scientifique du corps est néanmoins manifeste dans la sculpture funéraire en particulier où transparaît une attention accrue pour les structures intérieures et profondes du corps humain.

La représentation du squelette, image même de la mort vivante, est ancienne et se perpétue au moins jusqu'au milieu du XVI^e siècle. L'allégorie de la mort prend souvent alors la forme d'écorchés, éloquents par leurs dimensions et par le rendu vériste de leur corps mort, des lambeaux de peau pendant du squelette et les vers opérant leur lent travail de transformation de la chair, comme dans la statue d'un écorché du musée des Beaux-Arts de Dijon, qui proviendrait du charnier de l'abbaye de Clairvaux, ou dans le monument funéraire de René de Chalon, prince d'Orange (Ligier Richier, 1545 ; Bar-le-Duc, église Saint-Étienne ; fig. 3). Cette quête de la vérité de l'intérieur du corps ou de sa transformation par le temps n'est d'ailleurs pas antinomique avec celle d'une certaine idéalisation, moins dans l'anatomie que dans l'attitude donnée à la figure. Le squelette de Richier, représenté dans une attitude fière, la main gauche sur la poitrine et la droite brandissant son cœur, semble répondre à l'injonction de Vésale qui, dans la *Fabrica* (Bâle, 1543) recommande de placer le squelette dans la position qui « apparaîtra la plus élégante » : aux planches de l'ouvrage qui représentent des squelettes vivants, des écorchés sur fond de paysage padouan, il faudrait ajouter leurs cousins en trois dimensions qui habitent depuis longtemps l'espace du spectateur. C'est d'ailleurs à Paris, devant des squelettes déterrés au cimetière des Innocents, sous le regard de *L'Allégorie de la mort* dite aussi *La Mort Saint-Innocent*, une statue représentant un squelette décharné qui trônait au centre du cimetière et s'adressait au passant par le *moto* gravé sur son bouclier⁵, que Vésale commença à se passionner pour

⁵ La statue est aujourd'hui conservée au musée du Louvre ; l'inscription gravée sur le bouclier est parfaitement lisible : "Il n'est vivant tant soit plein d'art/Ne de force pour résistance/Que je ne frappe de mon dard/ Pour bailler aux vers leur pitance/Priez Dieu pour les trépassés".

l'anatomie.

La même observation peut être faite à propos du transi qui, depuis la fin du XV^e siècle, tend à dédoubler le corps vivant sur les tombeaux : les cicatrices de l'embaumement sur les ventres des transis de Louis XII et Anne de Bretagne, celles sur le corps de l'évêque Jérôme Burgensis, exécuté plus tard dans le siècle (Châlons-en-Champagne, cathédrale Saint-Étienne)⁶, et le réalisme de leurs corps morts, le ventre affaissé, la cage thoracique gonflée, et la tête rejetée en arrière, de même, le transi de Catherine de Médicis de Girolamo della Robbia, laissé inachevé, ou encore la peau séchée sur le corps de Valentine Balbiani (fig. 4), les seins tombants, les os et les tendons apparents (ces deux œuvres sont conservées au musée du Louvre à Paris), sont autant de détails anatomiques fidèles, d'autant plus remarquables qu'ils tranchent avec l'idéalisation de la figure éternellement vivante du mort. Ces deux images du défunt, et celle du transi en particulier, incarnation de la vanité de la vie, sont à relier à la réflexion sur la mort qui obsède alors les contemporains comme en témoignent les poèmes de Ronsard ; mais il faut les rattacher également à une maîtrise accrue de la représentation du corps humain par les artistes. La sculpture funéraire offrait en effet un terrain privilégié pour appliquer les conseils promulgués par Alberti un siècle plus tôt invitant les artistes à penser chaque couche du corps humain pour le représenter⁷. Dans le cas du transi de Valentine Balbiani, on peut se demander d'ailleurs si le sculpteur n'a pas cherché à répondre exactement au marché qui désigne la figure à sculpter comme une « anothomie »⁸.

Le corps entre sacré et profane : le dévoilement du nu féminin

À partir des années 1540 essentiellement, deux nouvelles catégories de nus s'imposent dans la sculpture française, l'enfant et la femme. Le putto à l'italienne, vivant et à la chair tendre, que Rosso a varié à l'envi dans les stucs de la galerie François I^{er}, envahit les édifices civils et funéraires ; Goujon remplit d'enfants la frise de la façade de l'aile Henri II au Louvre, Germain Pilon et Ponce Jacquiot sculptent quatre petits génies en les individualisant pour le monument du cœur de François II (Écouen, musée national de la Renaissance et Saint-Denis, basilique). Le sujet de l'enfant dans la sculpture de la Renaissance en France exigerait un long développement⁹. Deux points néanmoins doivent être soulignés : en premier lieu, l'adoption immédiate par les artistes de cette figure qui

⁶ Le tombeau de Jérôme Burgensis comportait également dans la partie haute, une statue de l'évêque agenouillé et en prière.

⁷ « il faut d'abord en esprit placer en dessous (des être animés), les os... Il faut ensuite que les nerfs et les muscles soient attachés à leur place ; il faut enfin montrer les os et les muscles revêtus de chair et de peau... de même que lorsque nous faisons un personnage habillé il faut d'abord dessiner un nu que nous drapons ensuite de vêtements, de même en peignant un nu, il faut d'abord disposer les os et les muscles de façon que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles », cité dans Nadeige Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, note 3.

⁸ Catherine Grodecki, « Les marchés de Germain Pilon pour la chapelle funéraire et les tombeaux des Birague en l'église Sainte-Catherine du Val des Ecoliers », *Revue de l'art*, n°54, 1981, p. 61-78.

⁹ Jacques Thirion a abordé la question dans un article qui devrait servir de base à une réflexion plus large qu'il reste à mener (« La représentation de l'enfance dans l'œuvre de Germain Pilon et dans la sculpture de son temps », actes du colloque *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Geneviève Bresc-Bautier dir., Paris, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990, Paris, 1993, p. 113-129).

renvoie à la fois à l'art antique mais aussi à la grande sculpture florentine du Quattrocento dans la suite de Donatello ; en second lieu, la capacité nouvelle des sculpteurs non seulement à exprimer la tendreté de la chair mais aussi à varier l'expression du visage, faisant ainsi de ces enfants, qui rient, qui pleurent, qui vivent, les figures les plus expressives de la sculpture de la Renaissance française, jusqu'à s'imposer dans l'art funéraire comme les médiateurs idoines de la prière pour le défunt. L'autre nouveauté dans la statuaire française est le nu féminin dans sa plénitude sensuelle qui s'impose à partir des années 1540 à Fontainebleau par le biais de la sculpture italienne moderne et antique.

Par sa matérialité même, le nu féminin sculpté appelait la comparaison avec les critères de la beauté. Dans sa lettre du 23 décembre 1543, l'ambassadeur du duc de Ferrare à la cour de France, Alfonso Calcagnini, relate la venue de François I^{er} et de la duchesse d'Étampes dans la galerie. Le roi, montrant à cette dernière une statue de Vénus, sans doute la Vénus pudique, affirma qu'elle était comme elle « d'un beau corps, parfaitement formée »¹⁰. Pour la monumentale *Nymphe*, un bas-relief en bronze de grandes dimensions coulé par Cellini (1542-1543), destinée au portail de la Porte dorée de Fontainebleau, et finalement placée sur celui du château d'Anet, le sculpteur, en s'inspirant du modèle vivant – à en croire son autobiographie, deux jeunes filles posaient pour lui – et en transposant en relief des modèles peints, les Vénus alanguies des peintres vénitiens, réussit à créer une figure maniériste au corps longiligne et la tête petite, premier nu féminin en haut relief, première beauté parfaite à sortir du château. Sa suivante fidèle, la grande statue de *Diane au cerf* (Louvre, musée du Louvre fig. 5, a et b) est, quant à elle, le premier nu féminin en ronde bosse de la Renaissance française, un nu d'autant plus exposé aux regards que, placé au sommet d'une fontaine à Anet, on pouvait l'admirer sous tous les angles. C'est un bel exemple de l'expression de la *maniera* en sculpture : proche du modèle primaticien, avec des formes longues et sensuelles, la tête au caractère digne et raffiné, la statue se joue des règles anatomiques par un corps savamment désarticulé, la vue de face, qui fait croire à un simple profil, étant contredite par la vue latérale avec la jambe gauche fortement orientée sur le côté.

Mais c'est dans la forme sensuelle du corps voilé/dévoilé, souvent loué par Vasari que la statuaire française a exalté la beauté du nu féminin et ce dans la sculpture profane, mais aussi religieuse et funéraire. L'exemple fut donné ici encore par les Italiens. Au tombeau de Louis XII (Saint-Denis, basilique), les seins des vertus cardinales sculptées par les Juste vers 1520 sont soulignés par l'habit ou dénudés, généreusement offerts au regard, d'autant plus que les formes sont larges et qu'elles sont sculptées, dans des dimensions supérieures à toutes les autres figures du monument. La nouveauté est ici d'autant plus notable si on se souvient que quelques dix années plus tôt, en 1507, Michel Colombe avait placé des vertus debout aux angles du tombeau des ducs Bretagne, François II et Marguerite de Foix (Nantes, cathédrale), entièrement vêtues, corsetées ou cuirassées. Le type de figure féminine à moitié dénudée inspirées des Renommées à l'antique, comme Cellini les a sculptées aux écoinçons de la Porte dorée, voire de ménades, acquit rapidement son indépendance en se développant dans l'espace public. Dès le milieu du siècle, Jean Rancy exploite ce modèle pour une statuaire publique : la *Dame Tholose*, commandée en 1544 par les capitouls pour être placée au sommet de la tour de l'hôtel de ville et fondue en bronze en 1550 (Toulouse, musée des Augustins). La source de l'œuvre est à chercher dans une

¹⁰ Carmelo Occhipinti, *Primaticcio e l'arte di gettare le statue di bronzo*, Rome, 2010, p. 178.

filiation de modèles antiques, sans doute portée par le courant humaniste dans lequel elle fut créée¹¹, sans qu'une référence précise ait pu être identifiée. Quoi qu'il en soit, l'originalité de l'invention est remarquable pour cette figure antérieure d'une vingtaine d'année au *Mercure* de Giambologna, par la préciosité du nu ainsi exposé, mais aussi par le tournoiement de la figure, une forme serpentine inattendue en ce lieu et à cette date¹². À Paris, ce type de figure féminine reste en revanche très lié au milieu de la cour : Jean Goujon fit sortir de son ciseau en 1547 les grandes *Nymphes* de la Fontaine des Innocents pour l'entrée d'Henri II, et en 1549-1555, les vigoureuses *Renommées* à l'attique de la façade du Louvre.

Ces seins au fort pouvoir de stimulation haptique, portés haut et puissamment modelés, se détachent sur fond de querelle du tétin. La louange la plus belle de cette partie du corps féminin est sans doute « Le Beau tétin », célèbre blason anatomique de Clément Marot publié dans les *Épigrammes* en 1535.

<p>Le Beau Tétin Clément Marot, <i>Épigrammes</i>, 1535</p> <p>Tétin refaict, plus blanc qu'un oeuf, Tétin de satin blanc tout neuf, Tétin qui fait honte à la rose, Tétin plus beau que nulle chose ; Tétin dur, non pas Tétin, voyre, Mais petite boule d'Ivoire, Au milieu duquel est assise Une fraize ou une cerise, Que nul ne voit, ne touche aussi, Mais je gaige qu'il est ainsi.</p>	<p>Tétin donc au petit bout rouge Tétin qui jamais ne se bouge, Soit pour venir, soit pour aller, Soit pour courir, soit pour baller. Tétin gauche, tétin mignon, Tousjours loing de son compaignon, Tétin qui porte temoignage Du demourant du personnage. Quand on te voit il vient à mainetx Une envie dedans les mains De te taster, de te tenir ;</p>	<p>Mais il se faut bien contenir D'en approcher, bon gré ma vie, Car il viendrait une aultre envie. O tétin ni grand ni petit, Tétin meur, tétin d'appetit, Tétin qui nuict et jour criez Mariez moy tost, mariez ! Tétin qui t'enflés, et repoules Ton gorgerin de deux bons poulxes, A bon droict heureux on dira Celluy qui de laict t'emplira, Faisant d'un tétin de pucelle Tétin de femme entiere et belle.</p>
---	--	---

En contre partie, d'autres cris dénonçaient la mode du décolleté, comme le rappelle Madeleine Lazard : « Les poètes chantent les *mamelettes pommelées*, les auteurs de nouvelles, de Habanc à Cholières et Tabourot, se scandalisent d'une mode vulgaire qui permet de montrer ses tétins à *tout un chacun, au mépris de son salut, et de celui des malheureux hommes* »¹³. Dans le monde de la sculpture, le tétin semble l'avoir néanmoins emporté jusque dans les églises sous le voile pudique de l'iconographie et de l'art antique. En 1543, François Marchand, proposant une version à l'antique du *Massacre des Innocents* pour le tour du chœur de la cathédrale de Chartres, expose au premier plan une mère à moitié dévêtue, offrant sans retenue sa gorge au regard du spectateur. Six ans plus tard, Dominique Florentin – encore un Italien lié à la cour – sculpte une générosité de chair sous couvert de vertu, celle de la Charité, dans des formes suaves qui attirent l'œil du fidèle du haut du jubé de la collégial Saint-Étienne à Troyes (1549) (fig. 6) ou celle de la même vertu en haut-relief au tombeau du duc Claude de Lorraine à Joinville (conservée au musée de Chaumont). Les seins ne sont pas seulement dénudés, comme dans les autres exemples, ils

¹¹ Bruno Tollon, « Dame Tholose, une allégorie politique de la Renaissance », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LIX, 1999, p. 189-201 ; Bruno Tollon et Louis Peyrusse, « Dame tholose et la colonne Dupuy », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXV, 2005, p. 243-257.

¹² Pascal Julien, « Jean Rancy, *Dame Tholose*, 1550 », *25 ans d'acquisitions au Musée des Augustins, 1985-2009*, cat. expo. (musée des Augustins), Toulouse, 2009, p. 29-31.

¹³ Madeleine Lazard, « Le corps vêtu », dans *Le corps à la Renaissance*, actes du XXX^e colloque de Tours, 1987, sous la dir de Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, 1990, p. 77-94.

sont également soulignés par la ceinture ici large et ornée, et par l'enfant qui s'en saisit et tête, à Troyes, ou qui le tient, tout en regardant le spectateur, à Chaumont. La beauté féminine à moitié dévêtue devient la norme pour les figures de vertus des monuments funéraires royaux ou de personnes proches de la cour, des *Grâces* de Pilon pour le monument du cœur d'Henri II (Paris, musée du Louvre), aux vertus du même sculpteur au tombeau du roi (Saint-Denis, basilique), jusqu'à celles du monument d'Anne de Montmorency dont les seins pointent sous l'étoffe légère qui les recouvre (Paris, musée du Louvre).

Dire par le corps ou au-delà du corps

Le développement du nu dans la statuaire française du XVI^e siècle peut être lu comme un manifeste de la maîtrise de la représentation anatomique par les sculpteurs ; pour certains, elle constitua surtout un formidable moyen d'expression. Dans la sculpture religieuse, le corps du Christ – qui fut longtemps quasiment le seul support du nu, hormis quelques saints comme Sébastien – connut au cours du XVI^e siècle une forte métamorphose, illustration du nouveau pouvoir d'expression des images sculptées. Ainsi, aux statues des premières décennies, au corps raide et maladroit quelques soient les thèmes iconographiques, firent place, à partir du milieu du siècle, des Christ à l'anatomie correctement représentée, qui gagnèrent en liberté de mouvements et donc en présence. Cette mutation ne s'explique pas seulement par des raisons techniques et esthétiques. L'affirmation du corps du Christ, parfois au moyen d'une anatomie puissante, s'insère dans une iconographie traditionnelle dont elle modifie le sens. Quand, dans les groupes de la Vierge de pitié, l'expression du corps supplicié de Jésus, traduite par une raideur imposée de l'anatomie et soulignée par la polychromie sur le visage ou les plaies, est remplacée par d'autres signes, en particulier par un corps souple, comme endormi, à l'instar de la *Pietà* Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome, un modèle repris dans de nombreux groupes de la sculpture champenoise de la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est moins l'angoisse de la mort et du jugement dernier que la confiance en la résurrection qui semble s'exprimer (fig. 7). Il en va de même du nouveau corps du Christ qui s'affirme à partir du milieu du siècle, un nu masculin musclé, qui s'impose, de la scène du prétoire à la Résurrection et jusqu'à ses apparitions après la mort.

La puissance d'incarnation d'une anatomie idéale vaut aussi dans des cas uniques comme celui du *Christ à la colonne* de Saint-Nicolas à Troyes des années 1550, déjà évoqué à propos du modèle vitruvien (fig. 2). Cette statue se distingue par son iconographie : la scène de la flagellation était représentée jusqu'alors dans des retables, or ici le sculpteur non seulement offre un exemple unique de Christ flagellé en ronde bosse et dans de grandes dimensions, mais de plus, il a choisi le moment qui précède immédiatement le supplice, quand le corps est encore intact, ce qui lui permet d'exposer le corps divin dans sa beauté apollinienne, juste avant que « la divinité se [separe] de l'humanité, comme par le feu et l'eau l'or se separe de l'argent » pour reprendre les dernières lignes du texte de l'Arétin dans *L'Umanità di Cristo* qui décrit dans un long passage la beauté du corps du Christ ainsi

révélée¹⁴. Cette beauté divine mise en image vise à émouvoir le fidèle, à en appeler à ses sens pour toucher son esprit. Elle vise aussi, par un effet de condensation, à évoquer le corps glorieux de Jésus, au moment de la résurrection, une interprétation de la statue de Saint-Nicolas qui s'appuie sur trois arguments : la perfection du rendu anatomique, le choix d'une posture souple, comme s'il marchait ou s'élevait, mais aussi l'emplacement choisi pour ériger l'oeuvre, au centre de la chapelle du Calvaire, baignée par une lumière faible et orientée qui participait à l'effet d'apparition¹⁵.

Maîtrisant le corps, certains sculpteurs se sont aussi attachés à le déconstruire, parfois de manière infime, ouvrant ainsi le sens à l'interprétation selon un jeu typiquement maniériste. Dans le domaine du relief sculpté, Jean Goujon a usé largement de la figure nue ou dénudée, qu'elle soit féminine – les nymphes et déesses aquatiques de la fontaine des Innocents, les renommées qui accostent les oculi de la façade de l'aile Henri II au Louvre –, ou masculine – comme dans les apôtres du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. À y regarder de près, il apparaît que les corps sont parfois dans des postures impossibles. Or ces attitudes forcées ont un effet direct sur leur cadre : ce qui est fond neutre et lisse autour des figures devient pénétrable et quasi aérien car les manques anatomiques des nymphes de la fontaine ou des apôtres du jubé sont reconstitués mentalement par le spectateur qui les replace en pensée non dans l'espace de la représentation visible, mais au-delà du fond en pierre, dans l'espace invisible évoqué par la composition¹⁶. La déconstruction peut aussi passer par une quasi disparition. La *Vierge de douleur* de Germain Pilon (fig. 8 ; Paris, musée du Louvre), destinée à l'origine à la rotonde des Valois comme le *Christ de la résurrection*, est couverte d'un imposant drapé : le visage, les mains, les pieds, la jambe se devinent sous l'étoffe, le corps affleure ponctuellement mais il est profondément enfoui, voire envahi par le drapé, énorme, mouvant, aux circonvolutions tourbillonnantes qui semblent l'emporter, les doigts se fondant presque dans les plis. Ce n'est plus une anatomie non maîtrisée, comme on en trouve dans la statuaire du Moyen Âge, camouflée sous d'imposants drapés, mais un corps volontairement voilé, presque en train de s'effacer pour laisser place à la force expressive du drapé, quand le visage, les mains, le corps ne peuvent plus dire la douleur du sujet.

La variété de figuration du corps dans la statuaire de la Renaissance française témoigne d'une recherche technique, théorique et esthétique de la part des sculpteurs, même si tous ne l'ont pas menée, et d'une aptitude technique, théorique et esthétique, bien que tous n'en aient pas joui. Elle témoigne également de la marge de liberté nouvelle alors acquise dans les modes d'expression de la statuaire, à travers cette re-création du corps. Celle-ci passe par une figuration vraisemblable, mais aussi par les limites voulues par l'artiste lui-même à l'expression de la ressemblance, voire par des jeux de dissemblances ou

¹⁴ Pietro Aretino, *Les Trois Livres de l'humanité de Jésus-Christ*, Bruna Conconi éd., Paris, 2009. *L'Umanità di Cristo* de l'Arétin a été traduite en français et publiée en 1539 par Jean de Vauzelles à la demande de Marguerite de Navarre (voir notamment l'introduction de Bruna Conconi).

¹⁵ Sur cette statue, voir Marion Boudon-Machuel, *Un foyer artistique au temps des guerres de Religion : la sculpture religieuse en Champagne méridionale (1530-1600)*, à paraître.

¹⁶ La question est développée dans notre article « Nier la matérialité pour exprimer l'immatériel : une proposition de la sculpture française du XVI^e siècle », actes du colloque *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Bucarest, New Europe College-Institute for Advanced Study, 22-23 octobre 2010, Bucarest, 2012, p. 201-212.

plutôt d'anomalies, d'écarts volontairement créés pour donner sens à l'œuvre, au-delà du corps.

Liste illustrations :

- fig. 1 – Comparaison entre la figure de jeune homme nu de la Galerie François I^{er} et une figure de Juan Valverde illustrant son *Anatome corporis humani...*, publié à Venise, 1589
- fig. 2 – *Christ à la colonne*, Troyes, église Saint-Nicolas ; montage avec la superposition de la moitié du canon de Vitruve dessiné par Jean Goujon pour le troisième livre de l'*Architecture ou Art de bien bastir* dans l'édition en français de Jean Martin (1547, fol. 42)
- fig. 3 – Ligier Richier, *Transi à la mémoire de René de Chalons, prince d'Orange*, 1545, Bar-le-Duc, église Saint- Étienne
- fig. 4 – Germain Pilon, relief du *Transi de Valentine Balbiani*, marbre, Paris, musée du Louvre
- fig. 5 – *Diane au cerf*, marbre, Paris, musée du Louvre
- fig. 6 – Dominique Florentin, *La Charité*, pierre, 1549, Troyes, Saint-Pantaléon
- fig. 7 – *Vierge de pitié*, pierre, Salon (Aube), église Saint-Marin
- fig. 8 – Germain Pilon, *Vierge de douleur*, terre cuite polychromée, Paris, musée du Louvre